

NORDEUROPAforum

Zeitschrift für Politik,

Wirtschaft und Kultur

ISSN 1863639X

2/2005

15. Jahrgang (8. der N.F.)

Seiten 119-122

[zur Startseite](#)**Frithjof Strauß: *Soundsinn. Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003, 577 S.**

Frithjof Strauß verfolgt in *Soundsinn* ein groß angelegtes Projekt. Er beabsichtigt, „die vielseitigen Bezüge der skandinavischen Literaturen zum Jazz in ihrem historischen Wandel aufzuzeigen“ (S. 83). Auf Basis eines umfangreichen Korpus untersucht Strauß, „zu welchen Darstellungs- und Schreibverfahren der Jazz die skandinavischen Literaturen anregte und welche inhaltlichen Perspektiven die Literatur auf den Jazz anlegte“ (S. 85). Nach eigener Aussage folgt er dabei ausdrücklich „den Prämissen der Musik“. Seine Arbeit frage, „inwieweit die Dichtung die künstlerische Formung im Jazz registriert, adäquat erfasst und literarisch umsetzt“ (S. 85). Dennoch geht es ihm nicht nur um direkte Bezüge von Literatur und Jazzmusik. Im Einleitungskapitel bezeichnet er seine Lektüre der literarischen Texte als „mehr oder weniger zutreffende Interpretationen der ‚Metapher‘ Jazz“ (S. 13). Strauß' Projekt besteht aus großen Fragen, die sich überschneiden und oft nicht voneinander zu trennen sind. Einerseits interessiert ihn der literarische Diskurs über Jazz. Andererseits ist er auch an Semantisierungen von Jazzmusik und an intermedialen Bezügen zwischen Literatur und Jazz interessiert.

Die skandinavischen Literaturen sind in *Soundsinn* durch Prosa und Lyrik aus Dänemark, Schweden, Finnland und Norwegen vertreten. Das Verzeichnis der untersuchten literarischen Texte zählt an die 230 Titel. Daneben listen ausführliche Kataloge schwedische, norwegische und dänische Jazzlyrik auf. Tabellen machen deutlich, wann welcher Jazzkünstler in welchem Gedicht erwähnt wird. Zusätzlich gibt der Verfasser einleitend einen knappen Überblick über relevante „jazzthematisierende Dichtung“ in Amerika und Europa, um die „weltweite Wichtigkeit des Jazz als Gegenstand der Dichtung“ (S. 63) zu zeigen. Dieses Gewicht erweist sich auch an der Fülle der skandinavischen Beispiele. Man kann Strauß wohl trauen, wenn er selbst von einem zwar nicht vollständigen, aber absolut repräsentativen Korpus spricht (S. 85). Zudem konnte er sich bei der Auswahl der literarischen Texte auf einige wenige literaturwissenschaftliche Arbeiten zu ähnlichen Themen, etwa von Bo Everling und Søren Schou, stützen.

In Strauß' Beschäftigung mit den literarischen Texten ist Jazz nicht gleich Jazz. Er unterscheidet zwischen „unterhaltungsindustriellem Halbjazz“ (S. 120) oder „Trug- und Mischformen des Jazz“ (S. 247) und „künstlerischem Jazz“ (S. 31) sowie „Jazz mit Kunstqualität“ (S. 121). Daneben existiert für ihn auch „Jazz‘ genannte, kulturindustrielle Tanzmusik“ (S. 31). Den Unterschied mache ein „seriöses Kunstschaffen gemäß spezifisch herausgebildeter Formparameter“ (S. 121). Nicht der literarische Diskurs bestimme, was als Jazz bezeichnet wird. Die Definition orientiert sich vielmehr an Kriterien der Musik, an einer Abgrenzung des Jazz von anderen Formen erklingender Musik.

Strauß entwirft ein dreiteiliges Phasenmodell für das literarische Interesse am Jazz und für den Wandel der „in den Texten realisierten Semantisierungen“ (S. 12). Für „die Arten des Materialstandes, der

Präsentation, Rezeption und institutionellen Organisation der Jazzmusik“ (S. 86) erkennt Strauß in Dänemark, Schweden, Finnland und Norwegen mindestens zwei „Paradigmenwechsel“, einen um 1930 und den anderen um 1950. Ausgehend davon teilt er die Entwicklung des Jazz in Skandinavien in drei kulturgeschichtliche Abschnitte ein: eine „Initialphase“ von ungefähr 1920 bis 1930, eine „Etablierungsphase“ von ca. 1930 bis 1950 und eine darauf folgende „Ästimationsphase“, die bis heute anhalte. Strauß geht von einer „bisher unbekannten Form von Musikalität“ (S. 9) aus. Die ästhetische Modernität des Jazz zeigt Strauß in Gegenüberstellung mit Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* auf. Jazz sei das beinahe einzige musikalische Äquivalent zur Avantgardekunst, und gerade in dieser Funktion werde er in literarische Texte einbezogen.

Seit den zwanziger Jahren verkörpert der Jazz, laut Strauß, für die skandinavischen Literaturen aber auch „eine spezifische ästhetische Erfahrung, die es sprachlich zu erfassen gilt“ (S. 11). Der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ wird nicht näher erläutert. So spricht Strauß mit Bezug auf Henry Parland von „bereits gewonnene[r] ästhetische[r] ,Erfahrung“ (S. 257), von „Erfahrung, die sich testend weitertastet“. Hier vernachlässigt er den sinnlichen Aspekt von ästhetischer Erfahrung. Wie etwa Hans Robert Jauß betont, der von einem „Schwebezustand zwischen purem Sinnengenuß und bloßer Reflexion“¹ spricht, bezieht sich ästhetische Erfahrung nicht zuletzt auf einen in der momentanen Produktion oder Rezeption eines Kunstwerks verorteten Vorgang. Diese Erfahrung wird immer schon am „eigenen Leib erlebt“, etwas was Strauß als „neue ästhetische Erfahrung“ (S. 124) in Jazz und Tanz sieht. Resümierend spricht Strauß im letzten Abschnitt über unvorhersehbare „Formerlebnisse“ und von der „Reihe der Jazzformen“ als einem „Fortschreiten zu ständig neuer ästhetischer Erfahrung“ (S. 548) – er bezieht sich wohlgerne auf Musik, nicht auf die literarischen Texte, wenn er abschließend bemerkt, dass die kreativen Möglichkeiten des Jazz weiterhin enorm scheinen.

Die in den versammelten literarischen Texten beschriebenen Wirkungen des Jazz nehmen häufig den Topos auf, Musik wirke direkter als verbale Sprache auf Emotionen oder die Seele. In Tom Kristensens *Hærværk* etwa heißt es anlässlich einer Situation, in der Ole Jastrau in einem Innenhof Lärm, Jazz und Kaffeehausmusik hört: „Et stort nu var det. En udvidelse af sjælen.“ (S. 126f) Strauß stellt fest, hier werde Jazz zum Sinnbild eines narzisstischen Rausches gemacht und damit zum Symbol „der Verweigerung sowohl von ideologischer Weltanschauung als auch von sozialem Engagement“ (S. 129). Die zeitgenössischen Reaktionen auf *Hærværk*, die den „Jazzcharakter“ des Textes betonen, haben für Strauß keinen Informationsgehalt für die Analyse der Schreibweise. Er selbst konzentriert sich auf semantische Zuordnungen, auf die „Jazzthematik“, wenn er nach dem Wie der Übertragungsmöglichkeiten von Jazz in die Literatur fragt, nicht auf die Materialität des jeweiligen literarischen Textes. Ein eher geringes Interesse an der Materialität von literarischen Texten zeigt sich im Übrigen auch daran, dass Gedichte zwar mit markierten Zeilenumbrüchen, aber als Fließtext zitiert werden.

Dabei unterscheidet Strauß nicht klar zwischen Semantisierungen der „Etikette Jazz“ und Semantisierungen gehörter Musik, die unter die

Kategorie „Jazz“ fällt. Sein Interesse richtet sich nicht ausschließlich darauf, was in den skandinavischen Literaturen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Jazz verhandelt wird. Er sucht in der Literatur nach Strategien, die mit der behaupteten primären Asemantik der Musik umgehen können. Damit begibt er sich auf das Gebiet der Intermedialitätsforschung, die er aber nur bis zu einem Stand Mitte der achtziger Jahre heranzieht. Und das, obwohl er selbst formuliert: „Im Fokus des Interesses steht der Medienkontakt, besonders der Modus der Semantisierung oder gar der Transposition von Klängen durch Wörter.“ (S. 85) Strauß referiert Steven Paul Schers Modell mit seiner Unterscheidung der Kategorien „Literatur und Musik“, „Literatur in der Musik“ und „Musik in der Literatur“. Dieses Modell ist in der Forschung mittlerweile kritisch diskutiert worden. Die Typologie wurde etwa von Werner Wolf² weiter ausdifferenziert. In *Soundsinn* bleibt es bei einer kurzen Darstellung und dem Urteil, Schers „Auffächerung“ eigne sich als Ausgangspunkt.

Strauß wendet stattdessen ein auf intermediale Phänomene übertragenes, an Peirce orientiertes semiotisches Modell an. Er untersucht, ob im literarischen Text ikonische, indexikalische oder symbolische Bedeutungsverknüpfungen mit Jazzmusik bestehen. Neben diesem „semiokognitiven Aspekt sprachlicher Musikrepräsentation“ sind die Texte des Korpus laut Strauß nicht nur Produkte eines „Medienartenkontaktes“, sondern auch eines „Kunstartenkontaktes“. Strauß kommt mit seinem von Peirce entlehnten Modell zu interessanten Beobachtungen an den von ihm analysierten Texten. Eine Orientierung an der aktuelleren Intermedialitätsforschung böte jedoch weitere spannende Ansätze. Beispielsweise wäre dort Raum für weiterführende Überlegungen, wo Strauß von einem durch Experimente mit musikalischen Strukturen auf einen literarischen Text übertragbaren „poetisch-phantastischen Stimmungsgehalt“ (S. 77) spricht.

Stoff für die Diskussion bietet Strauß' Orientierung an der Musiksemiotik. Untersucht wird nicht Jazzmusik, sondern Literatur. *Soundsinn* fragt nicht ausgehend von erklingender Musik, wie dieser eine Bedeutung oder eine Funktion zugeschrieben werden kann. Hier geht es vielmehr darum, wie Musik in literarischen Texten verbal dargestellt wird – unabhängig von dem direkten Zusammenhang mit unmittelbar erklingender Musik. Literatur hat hier Freiheiten, die nicht mit musiksemiotischen Modellen übereinstimmen müssen. In *Soundsinn* lenkt der Fokus auf „Semantisierungen“ den Blick. Weitere Ebenen der möglichen Beziehungen zwischen Jazz und Literatur treten häufig in den Hintergrund. Insgesamt beeindruckt *Soundsinn* aber durch seine Materialfülle. Auf der Suche nach „Jazz“ in skandinavischen literarischen Texten wird man in Zukunft dankbar auf dieses Buch zurückgreifen.

Hannah Hinz (Berlin)

¹ Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M. 1984, 90.

² Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction*. Amsterdam 1999.